



Н. Ю. ЖОССАН

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова



УДК 784.5

## ПРЕТВОРЕНИЕ ЖАНРА ПЛАЧА В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–XXI ВЕКОВ

*Русские женские плачи – необыкновенное явление.*

*Они не только изъявление чувств, они – осмысление совершившегося.*

Д. Лихачёв. Книга беспокойств

**Ж**анру плача принадлежит особое место в творчестве русских композиторов XX века. Он привлекает внимание авторов, прежде всего, своей «пределённостью» эмоционального накала, созвучной эпохе XX века, отмеченной социальными потрясениями, двумя мировыми войнами и экологическими катаклизмами.

Цель настоящей статьи – выявить особенности претворения жанра плача в русской хоровой музыке второй половины XX–XXI веков в контексте некоторых стилевых тенденций.

Приоритетность плача в творчестве современных композиторов корреспондирует с исключительностью его положения в русском фольклоре. Амбивалентность жанра обусловлена сочетанием в нём общезначимого и глубоко личного. Тесно связанный с народной жизнью, обрядами, он становится выражением горестных, трагических переживаний. Раскрывая диалектику индивидуального и массового в жанре, В. Гусев называет причитания «едва ли не самым “субъективным жанром” фольклора» (цит. по: [4, с. 154]).

Семантическая многослойность плача возникает благодаря межджанровым связям, выявляющим его лиро-эпическую жанровую природу. На близость причитаний эпическим жанрам и песне обращают внимание Б. Ефименкова [1], И. Земцовский [3], Л. Иванова [4]. «Плач более экспрессивен, чем песня, – отмечает Л. Иванова, – ... вместе с тем плачи, переходя в ритуальный обряд, обретают объективную обобщающую силу, превращаясь в выражение идеи (идеи смерти и жизни в представлении народа)» [4, с. 138].

Амбивалентность жанра плача делает возможным многообразие путей его преломления в современном композиторском творчестве. В качестве ведущих выделим две тенденции: *воссоздание* фольклорного жанра *как целостной структуры* с сохранением основных типологических признаков; *преломление жанра через его отдельные компоненты* в авторском тематизме, нередко в синтезе с другими жанрами.

При воссоздании фольклорного музыкально-поэтического жанра композиторская интерпретация

строится на основе сохранения его главных типологических признаков: мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, а также особенностей соотношения слова и мелодии, принципов формообразования. Подобный подход, когда «жанровое содержание» (А. Сохор) первоисточника и его авторская трактовка совпадают, обеспечивает и сохранение присущей плачу функциональности: как погребального оплакивания («Родники» Б. Гибалина, «Сказание о бабе Катерине и сыне её Георгии» В. Рубина) или свадебного причитания («Свадебные песни» Ю. Буцко, «Русская свадьба» И. Ельчевой).

Претворение фольклорного жанра в профессиональной музыке сопряжено с подчинением первоисточника в той или иной степени авторской концепции. Создавая художественный образ, композитор может оставаться в рамках фольклорной поэтики или же, напротив, выйти за её пределы, что влечёт за собой *смысловое расширение жанрового инварианта*, имеется в виду тенденция усложнения и психологизации фольклорной образности, обозначившаяся в сочинениях 1960-х годов и получившая развитие в последующие десятилетия.

Подобный подход наблюдается в камерной кантате «Воинские причитания» В. Рябова. В композиторском прочтении моножанровых вербальных текстов возникают сложные эмоциональные краски – от остро экспрессивного всплеска чувств до смирения и отрешённости.

Различные интонационно-жанровые сферы сосуществуют в кантате, обнаруживая разного рода контрасты или вступая в синтез. В «Причяти первой» ведущая роль принадлежит собственно плачевой, сконцентрированной в партии солистки, интонационную основу которой составляет нисходящая терцовая попевка со свободным речевым ритмом. Близость к народной манере исполнения плачей усиливают переходы от вокального интонирования к говору в конце строк, словообрывы и постепенно повышающийся тесситурный уровень при остинатных проведений.

Другая сфера представлена хоровыми псалмодическими речитативами, аккордовый склад которых вызывает ассоциации с культовыми песнопениями. Логика развития направлена от диалогичности плача и псалмодирования, образующей контраст сопоставления, к их взаимопроникновению в кульминации. Восходящее движение жёстких



кварто-секундовых вертикалей приводит к экспрессивным возгласам, основанным на ритмически заостренной начальной терцовой попевке. Переход от пения к крику в сочетании с напряжённой динамикой *fff* воспринимается как предельно аффектированное выражение эмоций.

Единовременный контраст причитания и песенности на основе одного и того же вербального текста обнаруживается в № 8 («Причеть (под песню)»). Собственно причитание развёртывается в партии солистки, представляющей собой импровизационное речевое интонирование (композитор обращается к выразительным возможностям народного голоса). В свою очередь, контрастирующий песенный пласт представлен в партии хора. Плавность мелодической линии, в основе которой лежит нисходящая терцовая попевка, небольшой диапазон, «покачивающийся» ритм в размере 6/8 обнаруживают черты колыбельной.

Таким образом, полифония фольклорно-жанровых пластов приводит здесь к возникновению единовременного контраста полярных образно-эмоциональных сфер: предельно экспрессивного выражения чувств и тихого умиротворения. Такое «прочтение» поэтического первоисточника выводит его за рамки фольклорной поэтики, где действует закон «хронологической несовместимости» (В. Пропп), означающий «несовместимость нескольких действий одновременно в разных местах» [6, с. 92]. Композитор же объединяет семантически противоположные фольклорные жанры, приобретающие символическое значение Смерти (плач) и Рождения новой жизни (колыбельная). В подобном совмещении проступает синтез ритуальной традиции растительного мифа об умирании и воскресении природы и христианской идеи бессмертия Души.

Бинарная оппозиция жанров плача и колыбельной также лежит в основе Концерта-действия Г. Седельникова «Солдат мой, солдатик», где циклическая композиция сочинения образуется на основе контраста сопоставления двух частей – скорбно-экспрессивной («Плачи») и просветлённо-сдержанной («Колыбельные»). Жанр плача интерпретируется в остро современном контексте сверхмногоголосия: музыкальная ткань формируется из шестидесяти самостоятельных партий, оstinatно повторяющих плачевую попевку. Микрополифония в сочетании со свободно-алеаторическим движением голосов приводит к напряжённым сонорно-кластерным звучаниям. Возникает аналогия с народной традицией, которую В. Щуров определяет как одну из форм «народной алеаторики» [7, с. 50], имея в виду одновременное причитание несколькими участниками обряда, при котором происходит хаотичное сочетание вокальных линий.

Синтез плача с другими народно-песенными жанрами служит отражением тенденции драматизации фольклорных первоисточников. При этом автор, как правило, использует только вербальные тексты. Музыкальный ряд строится на сочетании элементов

подчёркнуто контрастных жанров: лирической песни и плача («Свадебные песни» и «Господин Великий Новгород» Ю. Буцко, «Лебёдушка» В. Салманова, «Четыре русские песни» С. Слонимского), частушки и плача («Вечерок» Ю. Буцко), песни, танца, плача и джазовых ритмоформул («Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова). В музыкальной интерпретации вербального текста в хоре «Уж вы, горы мои», являющемся кульминацией кантаты «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова, при изначальном синтезе черт песни и плача в процессе развития всё отчётливее проступают признаки плача. В репризе осуществляется жанровая модуляция в сферу плача, затем жанровый сдвиг в сторону танца-пляса<sup>1</sup>. Подобное насыщение внутренними контрастами, внезапное переключение жанровых средств, не свойственные фольклорным образцам, дают импульс к рождению глубокого и сложного образа. В результате происходит *остранение* (В. Шкловский) текста оригинала.

Проникновение плача в сакральное пространство является новой тенденцией претворения жанра в хоровой музыке, возникающей в конце 80-х–90-е годы XX века. Если в творчестве композиторов неофольклорного направления (60–70-е годы) наблюдается стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что нередко приводит к его *переосмыслению* или *деформации* (нередко с чертами гротеска), то в контексте духовной музыки автор, напротив, стремится *сохранить* первозаданную семантику фольклорного прообраза. В сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как *знак национального*, выполняя «функцию символа русской скорби» (Е. Назайкинский).

В отличие от неофольклорных сочинений, где жанровый синтез нередко возникает на основе подчёркнуто контрастных жанров, *не соприкасающихся* друг с другом в народной жизни (например, танец и плач), в контексте духовной музыки он осуществляется благодаря объединению жанров или жанровых признаков, *взаимодействующих* в фольклорной практике. Так в номере «Сон Богородицы» из «Русских страстей» А. Ларина синтезируются черты былинного сказа и причета, что обусловлено спецификой поэтического текста – духовного стиха из Голубиной книги, который «сложен по одноимённому апокрифу и содержит свойственную народным плачам заговорную формулу, выполняющую магическую функцию оберега» [5, с. 52].

Привлечение фольклорного тембра в сакральное пространство – ещё одна характерная особенность современных духовно-концертных жанров<sup>2</sup>. «Плач Богородицы» (№ 12) из «Русских страстей» А. Ларина, исполняемый народным голосом, усиливает национальную характерность образа Богородицы. Этот номер является кульминацией оратории, здесь сливаются воедино представления о Богородице как Матери небесной и Матери земной. Единовременный

контраст индивидуального и общего, глубоко личного, эмоционального и сдержанно отрешённого достигается благодаря полифонии жанровых пластов: плач Богородицы сочетается с одновременно звучащим у хора песнопением страстной седмицы Великого поста «Днесь висит на древе».

Интерпретация духовного стиха как плача в Концерте-действе «Покаяние» (в конце № 3) В. Калистратова также коррелирует со спецификой первоисточника – покаянного стиха с ярко выраженной исповедальной окраской, в котором объединяются черты языческого и христианского миропонимания. Обряд исповеди земле становится молитвой к Богородице: «...Мать Сыра Земля – мать всех людей смиренно передает свое заступничество Матери небесной – пресвятой Богородице...» [5, с. 55]. Аутентичная манера исполнения плача, воссоздающая особую звуковую атмосферу народно-песенной экмелики, в сочетании с сонорно-алеаторическим хоровым фоном придаёт наряжённую экспрессивность общему звучанию.

Опосредованный характер преломления плача через его жанрово репрезентирующие компоненты в авторском тематизме раскрывается при интерпретации *нефольклорных* вербальных текстов духовного содержания («Стихи покаянные» А. Шнитке, «Духовный концерт» Н. Сидельникова, «Аввакум» К. Волкова, «Боярыня Морозова» Р. Щедрина).

Примечательно, что одно и то же сочинение – «О трех исповедниках слово плачевное»<sup>3</sup> протопопа Аввакума [8] – привлекло внимание К. Волкова (хоровая мистерия «Аввакум») и Р. Щедрина (хоровая опера «Боярыня Морозова»). Жанровая амбивалентность «Слова», синтезирующего черты сказания и народного причитания, проступает в сочетании повествовательности, описательности и открытой эмоциональности. Однако именно причитание, сконцентрированное в заключительном разделе первоисточника, получило индивидуально-авторское музыкальное истолкование в финалах обоих сочинений.

Волков подвергает привлекаемый вербальный текст незначительным сокращениям, создавая на его основе развёрнутую хоровую сцену «Плач Аввакума» (№ 14), насыщенную внутренними контрастами. Синтез черт знаменного распева и народной песенности определяет специфику композиторской интерпретации словесного первоисточника. Опора на древнерусское многоголосие ощутима в хоровой фактуре, где сначала воссоздаётся строчное двухголосие, перерастающее затем в троестрочие с характерным разделением голосов на *путь* (соло Аввакума), *верх* (тенора) и *низ* (басы). Вместе с тем состоящая из восходящих большой секунды и малой септимы лейтмелодия в партиях Аввакума и теноров, явно не соответствующая стилистике знаменного распева, привносит в общее звучание открытую эмоциональность, свойственную песенно-романсным жанрам.

В отличие от мистерии Волкова, в эпилоге оперы Щедрина литературный первоисточник подвергается существенному сжатию. Представляется интересным сравнить работу с вербальным текстом Волкова и Щедрина в аспекте выбора сегментов для создания либретто собственных сочинений<sup>4</sup>:

... звезда утренняя, зело рано воссияющая! Увы, улы, чада мои прелюбезные! Увы, други мои сердечные! Кто подобен вам на сем свете, разве в будущем святии ангели! Увы, светы мои, кому уподоблю вас? Подобни есте магниту каменю, влекущу к естеству влекуему всяко железное. Тако же и вы своим страданием влекуще всяку душу железную в древнее православие. Исше трава, и цвет ея отпаде, глагол же Господень пребывает вовеки. Увы мне, улы мне, печаль и радость моя, всажденная три каменя в небо церковное и на поднебесной блестящая! Аще тела ваша и обесчещена, но душа ваша в лоне Авраама, и Исаака, и Иякова.

Увы мне, осиротевшему! Оставиши мя чада зверям на снадение! Молите милостивого Бога, да и меня не лишит части избранных своих! Увы, детоньки, скончавшиеся в преисподних земли! Яко Давыд вопию о Сауле царе: «Горы Гельвульские, пролиявшие кровьлюбимых моих, да не снидет на вас дождь, ниже изльется роса небесная, ниже воспоеет на вас птица воздушная, яко пожерли тела моих возлюбленных!» Увы, светы мои, зерна пшеничная, зашедшия под землю, яко в весну прозябшия, на воскресение светло усрящу вас! Кто даст главе моей воду и источник слез да плачу друзей моих?

Увы, улы, чада моя! Никто же смеет испросити у никониян безбожных тела ваша блаженная, бездушна, мертва, уязвенна, поношными стреляема, паче же в рогожи оберченна! Увы, улы, птенцы мои, вижу ваша уста безгласна! Целую вы, к себе приложивши, плачущие и обლობяющие! Не терплю, чада, бездушных вас видети, очи ваши угаснувши в дольних земли<sup>5</sup>, их же прежде зрех, яко красны добротою сияюща, ныне же очи ваши смежены и устне недвижимы.

Оле, чудо! О преславное! Ужаснися небо, и да подвижатся основания земли: се убо три юницы непорочные в мертвых вменяются и в бесчестном худом гробе полагаются, им же весь мир не точен бысть. Соберитесь, рустии сынове, соберитесь девы и матери, рыдайте горце и плачьте со мною вкупе друзей моих соборным плачем и воскликнем ко Господу: «Милостив буди нам, Господи! Приими от нас отшедших к тебе сих души раб своих, пожерших тела их псами колитвенными<sup>6</sup>. Милостив буди нам, Господи! в недрах Авраама, и Исаака, и Иякова! И учини духи их, идеже присещает свет лица твоего! Видя виждь, Владыко, смерти их нужные и напрасные и безгодные! Воздаждь врагам нашим по делам их и по лукавству начинания их! С пророком вопию: «Воздаждь воздаяние их им, разориши их, и не созиждеш их!» Благословен буди, во веки! Аминь [8].

Структурная организация образного строя в приведённом фрагменте базируется на особых приёмах, свойственных причитаниям, что обнаруживается в анафорических повторах горестных возгласов «Увы мне!...», способствующих нагнетанию эмоционального напряжения, риторических вопросах, специфических сравнениях и эпитетах («звезда утренняя»; «светы мои, зерна пшеничная, зашедшия под землю, яко в весну прозябшия»), уменьшительной и ласкательной лексике («детоньки»; «чада мои прелюбезные»).



Волков акцентирует своё внимание именно на тех на сегментах литературного текста, где доминанта эмоциональных переживаний раскрывается в экспрессии плача. Развёртывание музыкальной ткани хора происходит по нарастающей, подводя к кульминации – призыву «соберитесь девы и матери, рыдайте горце и плачьте со мною...» и вызыванию к Богу с многократным повтором «Господи!» на высшей точке мелодического диапазона (ц. 7). Голоса собираются в моноритмичную вертикаль, что в сочетании с акцентированным проведением нисходящей секундовой интонации, настойчивым обращением в диапазоне уменьшённой кварты и яркой динамикой вызывает ассоциации с напряжённой эмоциональной атмосферой плача.

Щедрин сохраняет лишь *несколько ключевых фраз* первоисточника, которые подвергаются изменению с целью прояснения смысла для современного слушателя. Вербальный ряд партии хора – композиторская интерполяция, стилизованная в духе «Слова» – полифункционален, в нём сочетаются собственно сюжетно-событийное начало и комментарий происходящего. Словесный текст хоровой партии звучит одновременно с фразами из первоисточника у Аввакума.

Сокращая текст первоисточника, композитор нивелирует его эмоционально-экспрессивный накал. Вводимая композитором интерполяция «Упокой души их, Господи» *переосмысливает плач в молитву*.

Музыкальное воплощение эпилога – полифония жанровых пластов, образующаяся сочетанием партий Аввакума, хора и оркестра. Мелодика партии Аввакума строится на синтезе трёх типов жанровости, таких как песенность, ламентозность, молитвенность, репрезентантами которых соответственно становятся распевность, плавность мелодической линии; общая нисходящая направленность и интонация нисходящей секунды в контексте ритмоформулы сарабанды; псалмодирование.

Синтез черт хоральности и колокольности формирует музыкальный ряд партии хора. Мягко диссонирующие аккордовые вертикали (секундо-квинтовые, секундо-квартовые, трёхзвучные кластеры) у теноров и женских голосов вызывают ассоциации с колокольными звучаниями, доносящимися издали и «растворяющимися» в пространстве. В молитвенных речитациях Аввакума на фоне хоровой «колокольности» и реальных церковных колоколов, в сферах тихих звучаний проступает устремлённость к духовным глубинам.

«В определённые периоды исторического развития нации причитания из поэзии частной могут превратиться и превращаются в поэзию высокого гражданского напряжения», – отмечает В. Гусев (цит. по: [4, с. 80]). Широка образно-эмоционального диапазона индивидуально-авторского преломления жанра плача становится характерной особенностью современной русской хоровой музыки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В поэтическом тексте момент оплакивания погибшего казака родственниками строится на основе приёма «ступенчатого сужения образов» (С. Лазутин). В трёх парах сравнений раскрываются переживания близких погибшего. Глубина горя матери сравнивается с полноводной рекой, сестры – с ручьём. Недолговечность чувств молодой жены ассоциируется с росой, которая тотчас же исчезнет, как только появится солнце. Этот специфический поэтический приём получает своеобразное музыкально-жанровое претворение. При проведении последней строки текста «А жена-то плачет...» происходит гротескное «снижение» образа, достигаемое неожиданным переводом жанровых средств из сферы плача в явно плясовую, усиленную джазовыми ритмоформулами.

<sup>2</sup> Об этом см.: [2, с. 79–80].

<sup>3</sup> «Слово плачевное» посвящено памяти умерших в 1675 г. в боровской земляной тюрьме боярыни Феодосьи Морозовой, княгини Евдокии Урусовой, жены дворянской Марии Даниловой и написано, очевидно, в первой половине 1676 г. под непосредственным впечатлением известия об их смерти. «Слово плачевное» имеется в единственном списке в сборнике конца XVII–начала XVIII в. (ГИМ, Музейское собр., № 3003, с. 121–134).

<sup>4</sup> В изложенном ниже фрагменте «Слова» курсивом выделен текст, вошедший в мистерию Волкова, подчёркнутые фразы составили словесную основу эпилога оперы Щедрина.

<sup>5</sup> То есть пропастях.

<sup>6</sup> Приблудными.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологод. обл.). М.: Сов. композитор, 1980. 392 с.
2. Жоссан Н. Ю. Пути претворения фольклорных жанров в русской духовной музыке конца XX века // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 77–80.
3. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Л.: Сов. композитор, 1977. 176 с.
4. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. тех. ун-та, 2004. 224 с.
5. Медведева М. В. Духовные стихи русского народа. М:

- Московский государственный фольклорный центр «Русская песня»; Всероссийское музыкальное общество, 1998. 55 с.
6. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1989. 233 с.
7. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2 ч. Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. М.: Музыка, 2007. 400 с.
8. О трех исповедницах слово плачевное протопопа Аввакума. URL: <http://feb-web.ru/feb/avvakum/texts/jag/jag.-295-htm>.

## REFERENCES

1. Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet': Mezhdurech'ye Sukhony i Yuga i verkhov'ya Kokshen'gi (Vologod. obl.)* [The Northern Russian Prichet: The Region Between Two Rivers of Sukhona and the South and the upper Kokshenga (the Vologda Region)]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 392 p.
2. Zhossan N. Yu. Puti pretvoreniya fol'klornykh zhanrov v russkoy dukhovnoy muzyke kontsa XX veka [The Paths of Implementation of Folk Music Genres into Russian Sacred Music of the End of the 20<sup>th</sup> Century]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, No. 2 (7), pp. 77–80.
3. Zemtsovskiy I. I. *Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie etyudy* [Folk Music and the Composer: Theoretical Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1977. 176 p.
4. Ivanova L. P. *Fol'klorizm v russkoy muzyke XX veka* [The Folklorist Trend in 20th Century Russian Music]. Astrakhan: Izdatel'stvo Astrakhanskogo gos. tekhnicheskogo un-ta [Astrakhan State Technical University], 2004. 224 p.
5. Medvedeva M. V. *Dukhovnye stikhi russkogo naroda* [Sacred Poetry of the Russian People]. Moscow: Moskovskiy gos. fol'klorny tseñtr "Russkaya pesnya"; Vserossiyskoe muzykal'noe obshchestvo [Moscow State Folk Music Center "Russian Song"; Russian Musical Society], 1998. 55 p.
6. Propp V. Ya. *Fol'klor i deystvitel'nost'* [Folklore and Reality]. Moscow: Nauka Press, 1989. 233 p.
7. Shchurov V. M. *Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i uchilishch: v 2-h ch. Ch. 1: Istoriya, bytovanie, muzykal'no-poyeticheskie osobennosti* [Genres of the Russian Musical Folklore: a Tutorial Manual for Music Schools and Colleges. In 2 Parts. Part 1: History, Existence, Musical and Poetic Features]. Moscow: Muzyka Press, 2007. 400 p.
8. *O trekh ispovednitsakh slovo plachevnoe protopopa Avvakuma* [About the Three Confessors the Deplorable Word of Archpriest Avvakum]. URL: <http://feb-web.ru/feb/avvakum/texts/jag/jag.-295-htm>.

**Претворение жанра плача в русской хоровой музыке  
второй половины XX–XXI веков**

Статья посвящена анализу особенностей претворения жанра плача в русской хоровой музыке в контексте некоторых стилистических тенденций второй половины XX века. Автор выделяет два ведущих принципа: воссоздание фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением основных типологических признаков; преломление жанра через его отдельные компоненты путём синтеза с другими жанрами. Особенности подхода к фольклорному материалу раскрываются в русле неофольклорного направления и контексте духовной музыки. Неофольклорные сочинения 1960–1970-х годов демонстри-

руют стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что нередко приводит к его переосмыслению или деформации. Противоположная тенденция – к сохранению первоначальной семантики фольклорного прообраза – доминирует в духовной музыке, поскольку в сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как знак национального.

**Ключевые слова:** плач, неофольклорное направление, духовная музыка, жанровый синтез, полифония фольклорно-жанровых пластов

**The Implementation of the Genre of the Lamentation into Russian Choral Music  
of the Second Half of the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> Centuries**

The article is devoted to analyzing the peculiarities of implementing the genre of the lamentation into Russian choral music in the context of certain stylistic tendencies of the second half of the 20<sup>th</sup> century. The author highlights two chief principles: recreating of the folk genre as an integral structure with preservation of the basic typological features: reinterpretation of the genre through its separate components by means of synthesis with other genres. The peculiarities of the approach toward folk music material are disclosed in the current of the neo-folkloristic trend and in the context of sacred music. The neo-folkloristic

musical compositions from the 1960s and 1970s demonstrate the aspiration towards complication and psychologization of the folk music genre source, which often brings it towards reevaluation and deformation. The opposite tendency – of preserving the original semantics of the folk music pre-image – predominates in sacred music, since in the sacred space the folk musical original source manifests itself as a sign of the national element.

**Keywords:** lamentation, neo-folkloristic trend, sacred music, synthesis of genres, polyphony of strata of folk music genres

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.050-054

**Жоссан Наталья Юрьевна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки

E-mail: zhossan\_nu@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

Российская Федерация, 450008 Уфа

**Natalia Yu. Zhossan**

Candidate of Arts,  
Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: zhossan\_nu@mail.ru

Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts  
Russian Federation, 450008 Ufa

